



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



CAMPOS DE CONCENTRACIÓN Y EXTERMINIO EN LA II GUERRA MUNDIAL: DE LAS PLAYAS A AUSCHWITZ

ISADORA GUARDIA
CAROLINA RÚA
Universitat de Girona- ERAM

Resumen

Los recintos donde los nazis recluyeron a numerosos grupos de enemigos y disidentes fueron algunos de los escenarios más crueles y dolorosos de la IIGM. Desde los campos de concentración, hasta el campo de exterminio más tristemente famoso como Auschwitz, dichos espacios representan la muerte, la desesperación, el abuso, pero también la resistencia y la lucha.

Aproximarnos a cómo el cine ha mostrado estos lugares, será el motivo de la presente comunicación. Con una clara evolución desde la filmación de carácter documental de George Stevens pasando por el poético film de Alain Resnais (*Noche y niebla*, 1955) o la idea de irrerepresentabilidad de Claude Lanzmann (*Shoa*, 1985), asistiremos hasta las muestras más modernas y polémicas como *La lista de Schindler* (1994) de Steven Spielberg, *La zona gris* (2001) de Tim Blake o la recientemente oscarizada *El hijo de Saúl* (2016) de László Nemes.

Palabras clave: Campo de concentración, campo de exterminio, Holocausto, II Guerra Mundial, espacio fílmico, representación.

Abstract

The enclosures where the Nazis detained large groups of enemies and dissidents were some of the most cruel and painful stages of IIWW. Since the concentration camps, to the most infamous extermination camp like Auschwitz, these spaces represent death, despair, abuse, but also the resistance and struggle.

Approach to how cinema has shown these places, it will be the reason for this communication. With a clear evolution from filming documentary George Stevens through the poetic film of Alain Resnais (*Night and Fog*, 1955) or the idea of irrepresentability of Claude Lanzmann (*Shoah*, 1985), we attend to the most modern samples and controversial as *Schindler's list* (1994) Steven Spielberg, *The Grey zone* (2001) by Tim Blake or the recent Oscar-winning *Son of Saul* (2016) László Nemes.

Keywords: Concentration camp, extermination camp, Holocaust, IIWorld War.



En aquest especial en 360° et convidem a passejar-te a través del camp d'Idomeni, a entrar a les tendes dels refugiats i a veure'n el dia a dia.

Fig. 1 Captura realizada de la web de TV3.³⁶¹

INTRODUCCIÓN

“En este especial en 360° te invitamos a pasearte a través del campo de Idomeni, a entrar a las tiendas de los refugiados y a ver el día a día.”

Este es el texto que acompaña la imagen de un reportaje producido por la televisión pública catalana en el mes de junio de este mismo año 2016 (Fig. 1). En otro archivo de la misma web el texto te “invita a pasearte por las imágenes”.

Y se pregunta Didi-Huberman cómo orientarse en todas las bifurcaciones y trampas, y si no sería conveniente “girarnos de nuevo hacia los que, antes que nosotros y en contextos históricos absolutamente ardientes, han intentado producir un saber crítico sobre las imágenes [...]” (2013: 13).

La propuesta que abordamos en esta comunicación propone una reflexión que se inicia en un nuevo espacio proflmico. Los nuevos campos de concentración (Idomeni, Eko..) y los nuevos campos de exterminio: el mar mediterráneo; pronto serán objeto de búsqueda en las futuras e inmediatas localizaciones cinematográficas o televisivas.

Quizás desde una perspectiva historiográfica no sea del todo riguroso realizar esta comparación; pero desde una crítica de la cultura y desde el análisis fílmico, no cabe duda que un nuevo horizonte, en cuanto a escenario/localización, se abre ante nosotros.

La permanente discusión sobre la cuestión de la representación y la irrepresentabilidad de determinados acontecimientos, ¿quedaría del todo superada con la aparición de la tecnología 360°, se superaría definitivamente la crítica al determinismo tecnológico?

³⁶¹ <http://www.ccma.cat/324/my-friend-endinsat-al-camp-de-refugiats-didomeni/especial/2210/> Última visita 01/09/2016

La crítica que el propio Didi-Huberman realiza en *Imágenes pese a todo* sobre el retoque y reencuadre de aquellas fotografías realizadas clandestinamente en los campos y *extraídas del infierno* que aparece escenificado en el film *El hijo de Saúl*, –al que nos referiremos más adelante– quedaría como una crítica inocente e ingenua, la misma ingenuidad de la que se tachaba a Bazin (2006) cuando planteaba el plano secuencia como necesidad de procurar realismo a la imagen, realismo entendido como una aproximación a la verdad.

En el artículo –de crítica feroz– de Jacques Rivette al film *Kapo* de Pontecorvo en *Cahiers du Cinéma*³⁶², Rivette cita la frase de Moullet: “La moral es una cuestión de travelling” que más adelante es dada la vuelta por Godard. En el film, el personaje de Riva se abalanza contra la alambrada para suicidarse y es entonces cuando se produce un *travelling in o* de aproximación hacia el cuerpo para reencuadrar un contrapicado. Asegura Rivette que hay cosas que sólo pueden abordarse desde el temor y el estremecimiento y que ese no es el caso precisamente de Pontecorvo.

En la misma línea se podría entender la crítica de Harun Farocki a las imágenes de archivo de cadáveres que adornan el film *Hightech*. Aseguraba Farocki que cada imagen de montañas de cuerpos que ilustraba el horror duraba tres segundos (2014: 133).

A día de hoy y tras lanzar como única posibilidad de ponerse en la piel de un refugiado la “experiencia 360°”³⁶³ se nos antoja necesario volver a ciertos films y al tratamiento del espacio fílmico que se hace desde la narrativa audiovisual y la semiótica. Podríamos definirlos como arquitectónicos, aquellos pertenecientes a lo profílmico y que adquieren una dimensión significativa en el film.

Los textos fílmicos sobre los que abordamos la cuestión del espacio, la puesta en escena y el escenario cinematográfico en la representación del horror son: Un fragmento de la liberación de los campos en Buchenwald-Dachau realizado por George Stevens en 1945; *Noche y Niebla* de Alain Resnais en 1954; *Shoah* de Claude Lanzmann en 1984 y *La Lista de Schindler* de Steven Spielberg en 1993.

Los criterios a la hora de elegir el material objeto de estudio se basa en la evolución de lo que Sánchez-Biosca llamaría *iconografías del horror*. El paso de la imagen-documento; entendida como reveladora de verdad en el caso de las filmaciones de los campos (Vinyes, 2015) y la pedagogía del horror del film de George Stevens; pasando por la mirada reflexiva y

³⁶² El título del artículo “De la abyección” es publicado en el núm. 120 de Junio de 1961 en *Cahiers du Cinéma*. Se puede encontrar un extracto en: <https://misteriosoobjetoalmediodia.wordpress.com/2010/05/18/de-la-abyeccion-jacques-rivette-1961/>

Última visita 01/09/2016

³⁶³ Hacemos alusión a la campaña realizada por ACNUR sobre realidad aumentada.

autocrítica de Resnais mediante el film de *found footage* y de montaje; la *Shoah* de Lanzmann o el punto de inflexión en la tradición cinematográfica y en la cuestión de la representación y, finalmente, la obra de Spielberg, imagen-espectáculo camuflada por el peso del acontecimiento histórico es el territorio a analizar y desde el cual reflexionar sobre la imagen y la relación entre film y espacio proffilmico.

Las líneas que proponemos comienzan situando al lector mediante la contextualización de los hechos históricos en un repaso por la lógica de los campos y las diferencias entre ellos. Tal y como asegura el testimonio entrevistado por Lanzmann en *Alguien vivo pasa* —el delegado de Cruz Roja en Berlín en 1943, Maurice Rossel— es imprescindible no mezclar datos ni información. No todos los campos tenían la misma función, no todos los prisioneros eran tratados de la misma forma. Es necesario por cuanto honesto, saber diferenciar cada hecho, cada dato (2000, 17).

EL UNIVERSO CONCENTRACIONARIO: DETENCIÓN, RECLUSIÓN, TRÁNSITO, TRABAJO Y EXTERMINIO EN LOS AÑOS DE LA II G.M.

Ya sea desde una perspectiva intencionalista o funcionalista, la deportación a campos de exterminio se consideró la manera más eficiente para liquidar a los judíos y enemigos del III Reich.³⁶⁴ De una idea abstracta de combatir a los disidentes propia de la retórica nazi aparecida en los primeros discursos de Hitler, se pasó a una concreta y compleja industria de la muerte con los preparativos de la operación Barbaroja y la invasión de la Unión Soviética en 1941. La famosa reunión en una mansión de Wannsee, suburbio a las afueras de Berlín, el 20 de enero de 1942 nos proporciona el primer documento escrito en el que se habla de la “solución final”. En él se detalla la coordinación y movilización de todos los organismos del estado para organizar trenes desde toda Europa hacia los campos del Este y exterminar a escala continental. Se trataba de una operación orquestada directamente por Hitler y en dicha conferencia R. Heydrich detalló los números: 11 millones de judíos europeos eran el “problema” a eliminar.³⁶⁵

³⁶⁴ Los intencionalistas consideran que el exterminio de judíos estaba planificado desde el principio, por el contrario, los funcionalistas o estructuralistas creen que la “Solución final” fue la respuesta a los “problemas” acontecidos durante las ocupaciones, por ejemplo qué hacer con el 1,8 millón de judíos polacos del “Generalgouvernement” (zona polaca ocupada por los nazis).

³⁶⁵ El texto de la invitación a la conferencia que debía reunir a jefes de la Gestapo, SS, policía de las áreas conquistadas del Este, directores de administración, así como organismos destacados como el Ministerio del Interior, Justicia, Relaciones Exteriores o la Oficina Central para Asuntos de Raza y Colonización rezaba: “comenzar con todos los preparativos necesarios, materiales y administrativos, en relación con la solución final del problema judío en Europa”. Gutman, 2003: 190.

Sin embargo, los campos no nacen en la década de los cuarenta. Todo empezó en 1933, apenas un mes después de la llegada nazi al poder, con la abolición de los derechos democráticos básicos para los enemigos del estado. Básicamente, las primeras víctimas fueron simpatizantes y miembros de partidos de izquierdas, que eran detenidos sin juicio y por tiempo indeterminado. La previsión de futuros arrestos, que aumentaba sin parar, llevaron a preparar centros de detención masivos. El primero de muchos fue Dachau, cerca de Munich, en marzo de 1933, comandado por la SS de H. Himmler y regido por las terribles normas de disciplina sin tregua que aplicarían en todos. Los internados eran considerados “enemigos del pueblo”, por lo que carecían de todos sus derechos como ciudadanos e incluso como personas. Cualquier desvío, por mínimo que fuera, era atrozmente reprimido. La dureza de los castigos dictaba la pena de muerte para los intentos de fuga y cumplía una misión “educativa” no solo entre los concentrados, sino también en la sociedad alemana. La publicidad sobre estos campos sembró tal pánico que paralizó a buena parte de la oposición.

Una segunda fase en dicho universo tiene lugar a partir de 1936. Si bien el régimen estaba consolidado, el propio Hitler se interesó en el mantenimiento y crecimiento de los mismos por una cuestión práctica. Los preparativos de guerra requerían mano de obra que sería suplida con la nueva categoría de los enemigos “asociales”. Sin especificar demasiado, ésta incluía a gitanos, homosexuales, prostitutas o Testigos de Jehová que a partir de entonces fueron explotados como fuerza de trabajo en favor del Reich. Por otro lado, el Anchluss (marzo del 1938) trajo un incremento en el número de prisioneros al recluir a los opositores políticos de Austria y los Sudetes en Mauthausen. Poco después, el proceso experimenta una nueva vuelta de tuerca al encarcelar también a judíos, ya no por un interés laboral -aquí está la novedad-, sino por el simple hecho de serlo. La Kristallnacht, en noviembre, significó el arresto de 30.000 de ellos.

Con el inicio de la II Guerra Mundial en 1939, entramos en una última fase respecto al funcionamiento y naturaleza de los campos. La conversión de prisioneros en esclavos ante las necesidades bélicas se radicaliza y a los nuevos campos de trabajo llegarán además los miembros de la resistencia de los territorios ocupados. No obstante, unos meses antes del estallido del conflicto, en el país vecino de Francia tienen lugar encierros en unos recintos que rápidamente serán reciclados y aprovechados por los nazis con su ocupación. Desde enero de 1939, más de medio millón de españoles abandonaron sus hogares por el cercano desenlace de la Guerra Civil y el avance franquista. Centros como Argelès-sur-mer (con unas 100.000 personas), el de Barcarès o Saint-Cyprien -construidos como refuerzo ante el desbordamiento del

primero en los Pirineos Orientales-, o el de Rivesaltes (con 15.000) quedarían grabados en la memoria republicana por la dureza de sus condiciones. La falta de empatía hacia los refugiados en busca de auxilio es un hecho que, tristemente, parece haber llegado casi intacto y de manera generalizada hasta nuestros días. Aún así, cabe destacar que las condiciones empeorarían con la penetración nazi.³⁶⁶ Después de seis meses recluyendo españoles, en junio de 1940 la mayoría salió de Argelès³⁶⁷ para dejar paso a los nuevos prisioneros: los enemigos del gobierno de Vichy y del Reich. Es el caso de Vernet d'Airèges, entre Le Vernet y Saverdum, que tras de confinar a 15.000 españoles se transformó en lugar de paso para los judíos franceses en su camino a los campos de exterminio.

Sin duda, es este el cambio más significativo, la aparición de campos de detención y tránsito desde los cuales a partir de 1942 se deportará a los temibles campos de la muerte: Chelmno, Treblinka, Sobibor, Belzec, Majdanek o Auschwitz-Birkenau, todos ellos en Polonia y con millones de asesinados, la mayoría judíos. Belzec, Sobibor y Treblinka fueron hechos para acabar con los judíos polacos, mientras que Auschwitz-Birkenau se ideó principalmente para los judíos europeos (aunque también perecen 70.000 polacos, 25.000 gitanos y 15.000 prisioneros de guerra soviéticos, solo aquí muere más de un millón de judíos, representando el 90% del total).³⁶⁸

El mortal operativo fue variando en busca de mayor efectividad. Se comenzó en diciembre de 1941 con camiones en Chelmno, el primer campo de exterminio, cuyas partes traseras eran selladas herméticamente y en las que encerraban entre 50 y 70 personas para ser gaseadas con el tubo de escape. Mediante este método se asesinó a 300.000 judíos (la mayoría procedentes del gueto de Lodz) y 5000 gitanos. Había contado con la experiencia previa de los encargados de llevar a cabo el programa “Eutanasia”, apodado T4 y cancelado pocos meses antes tras matar a más de 200.000 enfermos y discapacitados alemanes.

Pero no fue hasta la Operación Reinhard, en honor a Reinhard Heydrich asesinado por la resistencia checa, que la “solución final” se vio realmente implementada con la creación de Belzec, Sobibor y Treblinka. Todos empezaron a operar en 1942 y, en apenas el año en el que funcionaron, gasearon a 1.700.000 judíos con monóxido de carbono. A diferencia de los cam-

³⁶⁶ El espacio, la misma playa, carecía de toda instalación. Los reclusos construyeron las barracas, las letrinas se excavaban en la arena y no había agua potable. El hambre y el tifus se extendieron rápidamente.

³⁶⁷ Los exiliados intentaron rehacer su vida en las proximidades, otros volvieron a España, mientras que algunos se unieron al ejército de resistencia, de hecho más de 7000 de estos serían nuevamente encerrados por los nazis en Mauthausen-Gusen tras ser capturados.

³⁶⁸ Implementación de la Solución Final. El campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau [en línea]. Consulta: 23/08/16. Disponible en web: http://www.yadvashem.org/yv/es/holocaust/about/05/auschwitz_birkenau.asp

pos de concentración donde se detenía y trabajaba forzosamente, estas “fábricas de la muerte” no tenían ninguna otra función, es más, en Treblinka por ejemplo, ni siquiera había barracas para los recién llegados puesto que la esperanza de vida era de unas dos horas.³⁶⁹

Los tres campos mencionados serán desmantelados, pero Majdanek, Chelmno y Auswitchz continuarán su macabra labor. Sin embargo, la historia de ambos espacios, de trabajo y exterminio, van paradójica y trágicamente unidas. En lugares como Auschwitz, donde se demandaba mano de obra (para fábricas o entre los propios Sonderkommandos que desempeñaban los peores trabajos en las cámaras de gas, cremación, etc), los internados podían sobrevivir más tiempo. Esto mejoraba mínimamente sus condiciones de vida, pero paralelamente acentuaba el ansia eliminadora de los judíos recién llegados, por eso en el momento en que desciende el número de trenes, los Sonderkommandos son también gaseados.³⁷⁰

AUSCHWITZ, DE LA CONCENTRACIÓN AL EXTERMINIO INDUSTRIAL. COLABORACIÓN Y SUPERVIVENCIA

Desde su fundación hasta 1942, se concentraron en él principalmente enemigos políticos e intelectuales polacos, pero tras la reunión con Himmler a mediados del 1941, Rudolf Höss, comandante del campo, decidió construir una nueva sección Auschwitz II-Birkenau, a 3 kilómetros del original destinado al asesinato directo de los recién llegados. La mayoría eran judíos procedentes de toda Europa; eslovacos, franceses, belgas, holandeses, griegos, polacos, húngaros o italianos y solamente un pequeño porcentaje (20%) era mantenido con vida, el resto era asesinado en menos de dos horas.

La llegada al campo era también organizada por los kapos judíos. Trenes que transportaban familias enteras, exhaustas tras días o semanas de viaje sin provisiones o medidas higiénicas, se encontraban con una selección que no tenía lógica alguna o más que la que podía asegurar la eficacia del trabajo y la aniquilación. Hombres a un lado, mujeres a otro, eran dispuestos en la tristemente famosa rampa de Auschwitz. Las personas entre 16 y 40 años en buen estado podían salvarse, el resto iba directo a la cámara de gas, aunque no era una regla exacta. Las madres jóvenes, por ejemplo, pero con hijos pequeños eran también enviadas a la muerte porque agilizaban el proceso al cargar y calmar a los niños. La lógica asesina era tremendamente práctica. Conseguir pasar la selección tampoco era una garantía de superviven-

³⁶⁹ Implementación de la Solución Final. Los campos de exterminio [en línea]. Consulta: 23/08/16. Disponible en web: http://www.yadvashem.org/yv/es/holocaust/about/05/death_camps.asp

³⁷⁰ Rees, L., Tatge, C. (directores). (2005). *Auschwitz: Los nazis y la Solución final* [documental]. Reino Unido: BBC.

cia, simplemente una postergación de la muerte. Tal y como indica *La zona gris* o *El hijo de Saúl*, eran elegidos aquellos que, por fuerza física o capacidad, podían llevar a cabo las terribles tareas de conducir, de manera ordenada, al resto de judíos (a menudo incluso familiares, amigos o vecinos) a las cámaras de gas y su posterior limpieza. Al cabo de un tiempo, todos sabían que les tocaría a ellos mismos y serían relevados.³⁷¹

Sin embargo, entre tanta muerte hay también un espacio para la esperanza. En un mundo que trató de deshumanizar a las víctimas, ellas se reafirmaron y resignificaron a través de la resistencia. Esta expresión pudo ser espontánea o colectiva (ambas en *La zona gris* con el intento improvisado de salvar a la niña y la organización de la revuelta basada en el hecho real del Sonderkommando de Auschwitz), militar o política (piénsese en Francesc Boix que con su red de ayuda sacó negativos de fotos imprescindibles en los juicios de Nuremberg o el estudio de Montserrat Roig sobre cómo los republicanos españoles internados se ayudaban e instruían elevando la supervivencia) o la cultural y religiosa (sería el caso de *El hijo de Saúl* con su obsesión por enterrar debidamente al chico).³⁷²

Por su reciente estreno y relevante acogida, dedicamos unas líneas a ésta última, premiada con el óscar a mejor film extranjero en 2015.

El sentimiento de asfixia y no saber predomina durante todo el film. El fuera de campo es uno de los recursos clave, dada la ausencia de planos generales. No lo vemos pero como una constante los gritos de los SS se cuelan por los resquicios del cuadro fílmico propuesto. Gritos, gritos y más gritos en alemán que nos persiguen sin descanso. En diversos momentos se escucha también de fondo la música de la orquesta Auschwitz, la orquesta de la muerte, compuesta por prisioneros que eran obligados a tocar para tapar los ruidos de las cámaras de gas y continuar el engaño de los que acababan de llegar (les decían que después de ducharse les darían una taza de té).³⁷³ El ritmo de la película marea, la cámara se mueve sin cesar, apenas se fija unos momentos, cuando Saúl cree encontrar el rabino que le ayudará a enterrar a su hijo adoptado, es decir, cuando tiene un momento de paz. Tampoco aparecen muchos personajes, solo algunos compañeros con cortos diálogos porque el protagonista es Saúl y, sobre

³⁷¹ Recuérdese la impactante escena de *Shoa* de Cl.Lanzmann donde se pregunta a unos guardias (no prisioneros y no judíos) sobre su participación en el Holocausto y responden, libres de culpas, que ellos únicamente se dedicaban a abrir y cerrar puertas principales del campo puesto que los que mataban a los judíos eran los propios judíos.

³⁷² Vid. Porta, O. (productor), Soler, Ll. (director). (2000). Francesc Boix un fotógrafo en el infierno (documental). España: Producciones Oriol Porta y Roig, M., *Els catalans als camps nazis*. Barcelona: Ed. 62. 2001.

³⁷³ Numerosos testimonios confirman el uso de la música en Auschwitz en el entramado eliminador. Un ejemplo es el documental *El violinista de Auschwitz*. Hernando, C. (prod.y director). (2012). *El violinista de Auschwitz* [documental]. España: Carlos Hernando producciones.

todo, su obsesión, paradójicamente lo que pone en peligro a todo el grupo pero que a él lo mantiene con vida.

Sin enfocarlo y aún sin ver nada, ahí está todo: la vida cotidiana en el campo, el miedo y el instinto de supervivencia. Intuimos cómo algunos prisioneros tienen como tarea arrancar los dientes de oro de los que han muerto en la cámara de gas, el conteo infinito mientras Saúl forma, o el pánico ante los oficiales cuando por error se chocan con ellos y rápidamente bajan la cabeza y se quitan la gorra... film que se basa en intentar representar fielmente el trabajo de los Sonderkommandos, así como el ambiente (si esto es posible) del proceso antes y después de las cámaras de gas.

LA RESISTENCIA EN LOS CAMPOS

Reaccionar o rebelarse en los campos no era fácil. Desde la falta de instrucción militar a la inexistencia de armas y, sobre todo el estado en el que se encontraban los integrantes del campo hacían prácticamente imposible la insurrección. Los años de gueto, maltratos, abusos, desnutrición y vejaciones se tradujeron en un agotamiento corporal y mental de dramáticas dimensiones. Por no hablar de las represalias; la mayoría de los intentos de fuga fueron frustrados y sus protagonistas ahorcados públicamente de manera ejemplarizante. Para prevenir futuras tentativas, se usó también el castigo colectivo. Ante un prisionero huido, todos sus compañeros de trabajo o barraca serían ejecutados, con lo cual la presión disuasoria ante los planes de fuga era enorme.

Otro problema era el cuándo. Al llevar a cabo el exterminio por etapas, se decidió que no se actuaría de manera definitiva hasta que estuviera claro que se pretendía acabar con la totalidad de los judíos. La polémica en torno a Hannah Arendt versó precisamente por su tesis de que la no colaboración, ya no la resistencia explícita de los judíos, habría evitado muchas víctimas al ralentizar todo el proceso.

De hecho, y aunque hay excepciones como las rebeliones de Sobibor y Treblinka con algunos supervivientes³⁷⁴, la revuelta se entendía no como una posibilidad de supervivencia o como alternativa a la muerte sino como una elección de cómo morir. Jóvenes de diferente

³⁷⁴ En dichos campos se organizaron grupos de resistencia clandestina y planes de huida masivos para todos los prisioneros con distinta suerte. En Treblinka (el 2 de agosto de 1943) sobreviven a la guerra 40 de los 1000 escapados, en Sobibor (14 de octubre de 1943) tal y como muestra el film *Escape from Sobibor* (de Jack Gold, 1987), después de liquidar a algunos guardias ucranianos y a once SS bajo la comandancia de Aleksandr Pechersky y Leon Feldhendler, lo harán 50 de 300. En ambos casos, tras el levantamiento se pone punto y final a los campos, se desmantelan y plantan bosques sobre ellos para no dejar pruebas. Consulta: 23/08/16. Disponible en web: El Holocausto. Oposición y rebeliones judías [en línea], consulta: 23/08/16. Disponible en: <http://www.yadvashem.org/yv/es/holocaust/about/07/resistance.asp>

ideología como comunistas, miembros del Bund o sionistas creían necesario luchar, como en una especie de misión por el pueblo judío, aunque no pudiesen evitar el trágico final. Es el caso por ejemplo del levantamiento del gueto de Varsovia donde las opciones de sobrevivir eran mínimas y la lucha se entendió como una reafirmación del pueblo judío contra la barbarie nazi.

Fue el caso de la única revuelta sucedida en Auschwitz, la del sonderkommando de Birkenau encargado de preparar los crematorios y cámaras de gas y descrita en *La zona gris*. Ellos mismos sabían que en un futuro no muy lejano también serían exterminados y relevados puesto que sabían demasiado. Su revuelta estalló el 7 de octubre de 1944, cuando ya habían empezado a disminuir los transportes de judíos, y decenas de prisioneros volaron uno de los cuatro crematorios existentes. Ninguno de ellos se salvó de la muerte y tampoco sus colaboradoras, cuatro prisioneras que trabajaban en la fábrica de municiones acusadas de pasarles los explosivos. Sus nombres: Ala Gertner, Roza Robota, Regina Safirzstain y Estera Wajcblum pueden verse en una placa conmemorativa en el propio campo hoy en día.

CONDICIONES DE VIDA, CONDICIONES DE MUERTE

El día a día en los campos está regido por el pánico y la irracionalidad. Nada permite advertir reglas que ayuden a sobrevivir, de la misma manera que tampoco lo que un día sea válido sirva para otro. Amond Goethe, comandante de Plaszow e interpretado por Ralph Fiennes en la *Lista de Schindler*, hace sus ejercicios y estiramientos matinales con la ayuda de un fusil en un balcón desde el que dispara sin razón alguna a los prisioneros que trabajan frente a él. Tanto si corren como si continúan trabajando, pueden morir. El mismo personaje acaba ordenando la muerte de una arquitecta judía que en una construcción del campo detecta un error, sus conocimientos y arreglo del problema tampoco le ayudan a continuar con vida. La entrada en el campo ha eliminado el libre albedrío de los prisioneros, hagan lo que hagan están perdidos.³⁷⁵

³⁷⁵ Aunque son casos en parte ficcionados, nótese por ejemplo que la casa de Amon Goethe no estaba tan cerca del campo como da a entender el filme, dirigen al espectador para que tenga mayor idea de la arbitrariedad y trivialidad con la que los superiores y guardias disponían de la vida de los prisioneros. Testimonios como Primo Levi insisten en el azar como uno de los múltiples factores para explicar su supervivencia, condiciones de las que “no eran responsables ni causantes, que no dependieron de sus acciones ni de sus omisiones”, lo cual generaba más inquietud, incerteza y por ende desesperación. Aún con ello, sí es cierto, como explican numerosos testimonios, que algunas decisiones o conocimientos podían ayudar a sobrevivir un poco más. Situar en las filas del medio durante el recuento para evitar los habituales golpes de la primera y última fila o saber intuir de qué era la sopa del día para elegir más adecuadamente la posición en la cola podía significar una oportunidad de supervivencia, pero lo que siempre parecía imprevisible eran las interacciones o respuestas con los superiores, jefes de la vida y la muerte. Gutman, 2003: 252.

Son solamente un número tatuado o una cabeza rapada, una masa uniforme obligada a formar durante horas (esto no es más que una de las infinitas reglas incomprensibles) para el recuento diario, privada de identidad.³⁷⁶ Sus hábitos, costumbres, entorno, posición social, amistades...son destruidos como paso previo para la aniquilación corpórea. Quizás por ello, el protagonista de *El hijo de Saul* se niega a abandonar su cometido de enterrar al pequeño. Es lo único que le queda, lo único que le une a su antiguo yo y le recuerda quién es. De algún modo, la liturgia del entierro le devuelve a la vida, le da una razón de ser y objetivos.

Y después de las jornadas extenuantes, los maltratos y el pánico perpetuo a saber que en cualquier momento se puede morir, el hambre. Primo Levi escribió “El campo es el hambre...nosotros somos el hambre, el hambre en su manifestación absoluta”.³⁷⁷ Las insignificantes raciones hacen de esta carencia una obsesión compulsiva. Solo así resultan tan importantes en *La zona gris* los primeros planos del film donde se presenta a los Kapos judíos - responsables y supervisores de las barracas, la cocina o las cuadrillas- con magníficos manjares, carnes, frutas, dulces y alcohol son la recompensa por realizar su inhumano trabajo y abandonar el grupo de los *muselmann*, los “esqueletos vivos” que les rodeaban.

El fin de los campos fue llegando a medida que se acercaba el desenlace de la guerra. Himmler, con la esperanza quizás de conseguirse una opinión más favorable ante los aliados, manda interrumpir la campaña de muerte por gas en noviembre del 1944 y las instalaciones de Birkenau son destruidas, pero esto no significó el fin del calvario para las víctimas. A continuación, vendrían las mortíferas “Marchas de la Muerte” hacia el oeste para evacuar a la mayoría de los prisioneros, lo cual ya supone la salida de nuestro escenario principal y merecería otro estudio.

DEL HORROR Y LO PROFÍLMICO: ESCENARIOS PARA EL CINE

Asegura Godard en su *Histoire(s) du Cinéma* que si George Stevens no hubiera introducido el color en las filmaciones de la liberación de los campos, Liz Taylor no hubiera encontrado su lugar bajo el sol. Sobre ello reflexiona Didi-Huberman y es recogido por Benavente:

³⁷⁶ La deshumanización de las víctimas era condición imprescindible para llevar a cabo el exterminio, de ahí el empleo de insultos como “ratas” o “bacterias” para definir a los judíos y convertirlos en una peligrosa masa. La vuelta a la personificación y por ende el intento de salvación es magníficamente ilustrado en *La Lista de Schindler* con la aparición en color de una pequeña niña, en medio de todas las tonalidades de blancos, negros y grises que se dan en la película, el uso del rojo en su abrigo significa el momento en que Oskar Schindler ve a una persona.

³⁷⁷ Citado en Gutman, 2003: 249.

“[...]Ambas han sido filmadas por el mismo hombre en un lapso de cinco o seis años. Si George Stevens no hubiera utilizado la primera película de color en Auschwitz, Elizabeth Taylor no hubiera encontrado un lugar bajo el sol. Y sanciona: “Lo que da que pensar este montaje es, pues, que las diferencias empleadas pertenecen a la misma historia de la guerra y el cine: era simplemente necesario que los Aliados ganaran la guerra para que George Stevenspudiese volver a Hollywood y a sus historietas de ficción”.”

(Benavente, 2005: 6)

El análisis que realiza Didi-Huberman sobre la propuesta fílmica de Godard recalca el hecho de que cualquier síntoma y expresión de felicidad individual se encuentra reposando sobre un sufrimiento universal; las tragedias históricas subyacen a los bellos instantes. Pero la lógica de la producción capitalista, incluida la cinematográfica, hace posible que alguien que ha filmado el horror por primera vez, —no existe una experiencia previa a la filmación del horror como la del periodo nazi porque no existe una realidad igual previa a él— pueda continuar su labor en los grandes estudios de Hollywood unos años después.

El trabajo de Stevens en la liberación de los campos se filma en 16 mm y en color. Las directrices, —entre otros se nombra a Hitchcock como asesor de qué tipo de planos realizar en aquellos films realizados a cargo del Gobierno norteamericano³⁷⁸— hacen hincapié en la necesidad del uso del plano secuencia y los planos de larga duración para que la sensación de irrealidad que produce el horror se compense con el realismo de unos movimientos que no permiten el trucaje. Así, de nuevo, la idea de Bazin plasmada en la ontología de la imagen fotográfica, cobra fuerza en unos años en los que la corriente del realismo inunda el cine precisamente por un contexto de guerra.

La necesidad de los primeros planos, la búsqueda de la vida en cuerpos inertes y alejados de cualquier humanidad plantea una reflexión. Mientras que la imagen fotográfica no puede discernir la vida de la muerte, la imagen-movimiento se alarma cuando entre los restos de los cuerpos alguien todavía respira o jadea.

El film de Stevens incorpora la doctrina de la llamada pedagogía del horror que tanta desazón generó, entre otros a Susan Sontag, por la obligada visión a la población y a los propios responsables de los campos, del horror acontecido. Sánchez-Biosca habla de una primera estrategia, basada en la visión de la barbarie y sobre la que la propia Sontag expresaba que

³⁷⁸ Todo ello tuvo como resultado el film *Memory of the camps*.

una cosa era sufrir y otra vivir con las imágenes del sufrimiento, que no necesariamente fortificaban ni la conciencia ni la compasión (Biosca, 2009: 117).



Fig. 2 Fotograma liberación campos



Fig.3 Fotograma liberación campos

Así, la estrategia del shock pretendía un aprendizaje forzoso de algo que había estado ocurriendo/conviviendo con la población. Por otra parte, las fuerzas aliadas tenían en la filmación de las imágenes una fuerte y poderosa arma de propaganda de cara a sus propios ciudadanos.

El fragmento analizado apenas si contiene elaboración narrativa que no sea una consecución de planos extensos de rostros que miran a cámara, dando cuenta de su testimonio con su propia presencia y largos planos secuencia que incluyen el espacio como contexto cierto, la localización se muestra imprescindible y todo forma parte de un espacio profílmico en el que la puesta en escena es el propio concepto de prueba.

El resultado más importante de esta etapa es *Memory of the Camps*, film inscrito en el género de los *reeducation films* (Vinyes, 2015: 60).

Pero la imagen siempre llegó tarde y como mucho accedió a las consecuencias de la barbarie y nunca a ella misma. El terreno para la inefabilidad, lo inimaginable y lo impensable se alimentó una vez las imágenes del horror demostraron que no son más que una reducción, que no pueden acceder al todo por aquello del marco, y que como bien expresaba Bazin al estudiar el cine de Renoir, el encuadre es un ocultador que sólo desvela una parte de la realidad representada (Villain, 1997: 113-114).

Sánchez-Biosca (2009) establece lo que se podría considerar un segundo periodo tras la pedagogía del horror y en este se enmarca el film de Resnais diez años después de finalizada la guerra. *Noche y niebla* se presenta como un film de montaje, donde las imágenes cobran

su fuerza más por la relación entre ellas que no por la carga de horror que *per se* puedan llevar.

Ya no importa tanto el valor de prueba, testimonial, de la imagen, como su capacidad reflexiva, incluso, poética. Si aquella frase adorniana sobre la poesía y Auschwitz apelaba a la necesidad de otra poesía porque la conocida hasta entonces ya no serviría, *Noche y Niebla* explora el terreno de lo simbólico mediante el choque de presente y pasado. Sólo han pasado apenas diez años y Resnais, con la voz en off de un poeta superviviente de los campos, apela en primera persona a la conciencia colectiva. Los campos se presentan mezclados, vacíos, con un collage que alterna sin necesidad de identificación imagen de archivo y ficción de algunos films realizados hasta el momento como el de la directora Wanda Jakubowska, *La última etapa* (1948).

El film de la directora polaca es un film de resistencia y así se define también la compilación de Resnais. El uso de las imágenes registradas en la liberación de los campos que están cargadas de cuerpos, de rostros, no devuelve necesariamente la dignidad como seres humanos a las víctimas. Son expuestos casi como trofeos o como resultado de prueba, la categoría de víctimas no permite una exploración más allá del primer impacto. Resnais propone un ejercicio de memoria en el que las víctimas, paradójicamente, aquí mezcladas con otras que son personajes, adquieren valor de sujeto. Las víctimas comienzan a protagonizar y a hablar.

El film intercala imagen en color e imagen en blanco y negro en un viaje de ida y vuelta constante al pasado y al presente.

El escenario es el campo como concepto. Ahora se muestra vacío, colorido, en paz. La hierba crece y va comiendo algunas de las huellas. La yuxtaposición con imágenes en blanco y negro activa la memoria y alerta sobre la fragilidad con la que un espacio puede convertirse en escenario del horror.

Se aproxima en ese sentido a la necesidad expresada por Benjamin de peinar la Historia a contrapelo, única opción que nos permite no ser arrasados por la idea de progreso en su huida hacia adelante



Fig. 4 *Noche y Niebla*, 1954

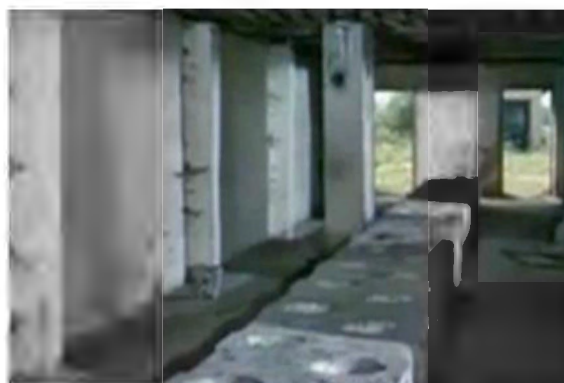


Fig. 5 *Noche y Niebla*, 1954

El montaje es encargado a Chris Marker y todos los elementos sonoros y visuales del film apelan a la universalidad de los campos precisamente por mezclar imágenes de unos y otros. La música adquiere un especial protagonismo al producir un choque distorsionador que aleja al espectador del dramatismo inmediato para proponerle una lectura reflexiva sobre lo acontecido. La voz del poeta superviviente de los campos, Jean Cayrol, en la última secuencia del film, se pregunta por el final del horror, dejando claro que entre los supervivientes también se encuentran los verdugos y que es necesario mantenerse siempre alerta por todo aquello que continúa pasando en el presente. La brecha abierta propone aquello que Primo Levi definió como *zona gris*. Aquel espacio que diluye la frontera entre verdugo y víctima y que atrapa principalmente a este último ya que cualquier análisis o reflexión ética o moral está absolutamente contaminada.

Los años setenta principalmente abren la puerta al telefilm y al melodrama en el que se rompen todas las reglas no escritas sobre lo que se podía y no se podía contar; sobre lo que se podía y no se podía mostrar. Telefilms seriados como *Holocausto* (1978) entran, se podría decir, hasta la cocina.

Mostrar el interior de las cámaras de gas era algo irrepresentable precisamente porque nadie ha vuelto de allí para contarlo. Cuando el escenario muestra lo más oculto, se produce el salto a la obscenidad y el voyeurismo sobre el que ya advirtió Anne-Lise Stern (Biosca, 2009: 118).

Seriar el horror bajo las claves de la ficción televisiva permite establecer puntos de giro y clímax en la suerte de una familia de judíos de clase media delante de la posibilidad de ser gaseado. EEUU en los años setenta, principalmente, inicia una apropiación de los espacios/escenarios llevando hasta el comedor de los estadounidenses una realidad escrita a golpe de guión. Las razones para ello no son solamente económicas sino que la lógica del capitalis-

mo es también la lógica de lo que Méndez llamaría un fascismo de baja intensidad. Este impregna de una pátina brillante y resbaladiza la realidad, y lo hace con un discurso y un hacer latente y sordo que va calando de manera constante en el imaginario colectivo.

La irrupción de la posmodernidad permite, entre otras cosas, traspasar los límites con los que la modernidad, como escuela teórica, había entendido la imagen. Tal y como expresa Rodríguez Serrano (2015: 82): “El poder de la imagen está directamente relacionado tanto con la mostración de la verdad como con el saber que el espectador recibía de la misma.”

Los años noventa recogen el camino iniciado dos décadas atrás y tienen como resultado el film melodramático por excelencia que ha dado Hollywood: *La Lista de Schindler* (Spielberg, 1993). Pero apenas diez años atrás, en pleno auge posmoderno, Lanzmann dirige *Shoah* (1984).

Ambos films se han erigido como los pilares (opuestos) de lo que debería ser la representación del llamado Holocausto. Expresa Rodríguez Serrano que aquellos *pecados capitales* atribuidos a Spielberg sobre la cuestión de la inefabilidad y los límites de la representación se hubiesen encontrado en el film de la directora polaca Wanda Jakubowska en 1947 pero sin embargo no ocurrió así.

Probablemente, continúa Rodríguez Serrano, una de las razones sea que son los propios supervivientes de los campos, como es el caso de la directora y de muchas de las protagonistas del film, los autores de las obras. Otra razón pudiera ser la fuerza de la imagen como función social y propagandística teniendo en cuenta que eran producciones realizadas bajo el paraguas soviético; pero tal y como avisa Rodríguez Serrano, pudiera ser simplemente porque las teorías sobre la inefabilidad no se habían enunciado todavía (Rodríguez Serrano, 2015, 44-49). Los protagonistas, como es el caso de Primo Levi, exploran sobre su propia existencia y, en todo caso, se interpelan a ellos mismos.

El paso de los años y, de forma clara, la apropiación de un discurso pro Israel del mundo occidental, encabezado claramente por los EEUU, fiscaliza la construcción de un relato y lo hace bajo la lógica del capitalismo, produciendo, —de lo que quizás hasta ese momento se entendía como saber— un producto comercial e ideológico.

Por mantener el eje cronológico y siguiendo la metodología utilizada hasta ahora comenzaremos por analizar a grandes rasgos la inmensidad que supone *Shoah*. Once años de rodaje, nueve horas de metraje y la palabra como elemento central han hecho de la obra de Lanzmann, la obra por excelencia.

Las características principales se resumen en ausencia de material de archivo, valor testimonial a cada uno de todos los entrevistados, ausencia de música extradiegética, ausencia de representación. El propio Lanzmann aseguraba que la imagen de archivo petrifica e imposibilita cualquier proceso de evocación. Aunque acudiendo al film de Resnais es posible desmontar esta argumentación. En cuanto al uso de imagen de archivo el propio Lanzmann recurriría a ella más adelante en *Sobibor, 14 de Octubre 1943, 16 horas* (2001). El objetivo principal en *Shoah* es la rememoración, la vuelta a la experiencia vivida por parte de los protagonistas.

Y acudir a la figura del *testigo*. Y para ello Lanzmann utiliza la entrevista hasta el final, atosiga y empuja a los testimonios a revivir situaciones y hechos. Desde lo visual, los planos son largos, los movimientos lentos, y la composición del cuadro recuerda a la idea plasmada por Jacques Aumont cuando expresa que el cuadro representa tiempo. Aumont distingue diferentes tiempos. El tiempo ocular es que el recorre el cuadro, la exploración de la superficie por parte del ojo que tal y como asegura el autor, no es un tiempo mecánico. La exploración es dirigida y el ojo a su vez no divaga por la superficie sino que “responde siempre a la construcción informada de un conjunto significativo” (Aumont, 1997: 63).

Las *condiciones* en las que el espectador mira, así como la *intencionalidad* de esa mirada se debería proponer como una relación dialéctica entre productor de la imagen y espectador de ella.

La longitud temporal de cada plano en *Shoah*, que incluye el acto de traducción verbal de preguntas y respuestas permite recorrer el plano en busca de preguntas que se hace el espectador. Esta inclusión en el texto pertenece a la idea de que todos hemos sido testigos, como terceras personas en medio de una situación, de los acontecimientos.

El caso de *La Lista de Schindler* supone un cruce de ataques y defensas (principalmente ataques) que mantiene viva la discusión sobre la representación del Holocausto.³⁷⁹ Spielberg es acusado (no se trataría tampoco del único responsable) de acabar con el cine independiente norteamericano aún habiendo crecido entre sus faldas (Weinritcher (2004) en Rodríguez Serrano, 2009: 220).

El recurso del film de Spielberg es precisamente apelar y construir un gran relato, un relato que haciendo uso de todas las claves narrativas clásicas, funciona, como no podría ser de otra manera, calando en el imaginario colectivo.

³⁷⁹ Asegura Rodríguez Serrano que incluso más que el film de Benigni *La vida es bella* (1997)

Las características o rasgos estilísticos del film se entremezclan en una estrategia inteligente. A saber; el uso del blanco y negro y el recurso de la cámara al hombro traslada al espectador a un código puramente bélico y documental, mientras que el relato clásico es conducido por la suerte de unos personajes individualizados, estereotipados y simplificados, de manera que la identificación con cada uno de ellos funciona de manera inmediata. El uso de actores provenientes del star system, como ya ocurriera en *Holocausto*, y una construcción que ahora denominaríamos transmedia por cuanto se suceden reposiciones, se inauguran museos como United States Holocaust Memorial Museum, etc. acompaña la producción del film.

Sánchez-Biosca (2009: 125) repara en una cuestión fundamental que forma parte del artificio del film y es precisamente el uso de la cámara al hombro, ágil y con capacidad de multiubicuidad, que sería imposible en el tiempo histórico en el que se desarrollan los hechos. Las pesadas cámaras de los años 40 imposibilitaban recorrer con rapidez de movimientos el campo de batalla. Al mismo tiempo, el diseño de producción incluye un cuidadoso trato de la escenografía y la dirección artística: uso de la profundidad de campo, segundas unidades de dirección de extras, etc.

La construcción del drama como un destino fatídico que el espectador conoce es manipulada hasta el extremo en la secuencia dedicada a las falsas cámaras de gas. Spielberg soratea un espacio/escenario irrepresentable mediante el suspense fílmico y el saber histórico. El espectador es conocedor del espacio al que son llevadas las mujeres y se produce una sensación de goce/horror al pensar que por fin será posible ver el último instante de vida/sufrimiento de las víctimas. Sin embargo esto no se produce y el espectador ve compensado su esfuerzo de mantenerse fiel al visionado del film. El agua que cae es simplemente agua y la secuencia pasa del horror más extremo al suspiro de alivio. El objetivo principal de Spielberg, el canto a la vida, es una de las mayores críticas recibidas, precisamente por tratarse de la excepción.

Siguiendo el análisis de Rodríguez Serrano, el film de Spielberg, incide en la lógica capitalista utilizada por los nazis. Si alguien tiene posibilidades de mantenerse con vida es quien produce a buen ritmo (Rodríguez Serrano, 2009: 228). Por otra parte, el propio film es concebido bajo esta lógica, y esta paradoja resulta ser el resultado de la época posmoderna que habitamos.

Dos secuencias marcan la incorporación de la subjetividad al film de Spielberg y son aquellas dedicadas a la niña del abrigo rojo. Como marca de la enunciación tiene el poder de significar la revelación de verdad para el personaje protagonista. Schindler es consciente de

quién es y de lo que está ocurriendo cuando su mirada se encuentra con una niña que vaga en medio del horror, con una figura fantasmagórica, pero al tiempo por fin viva, y es entonces cuando se produce el punto de giro en el film. Quizás estas secuencias son las únicas que producen un extrañamiento en el espectador con la capacidad, por tanto, de alejarse del film lo suficiente como para interpretarlo. Spielberg a lo largo del metraje juega a confrontar técnicas y recursos estilísticos que se mueven entre fronteras de lo que podríamos denominar junto a Sánchez-Biosca, folletín, y lo que podría definirse como una propuesta a dialogar con la representación de lo acontecido.

CONCLUSIONES

Habitar los espacios del horror ha llevado al cine a una posición en ocasiones extrema para los teóricos. La representación del holocausto sigue siendo una cuestión peliaguda como es el caso de *El Hijo de Saúl*, que ha recibido excelentes críticas y furibundos ataques.

Los escenarios naturales que pocos años después del final de la II Guerra Mundial fueron utilizados por cineastas supervivientes para la realización de sus films como es el caso de la cineasta polaca Jakubowska o por el propio Resnais en la vuelta a los campos, se tornaron un espacio prohibido unas décadas más tarde.

La reconstrucción de dichos escenarios para la televisión y el *mainstream* fue objeto de análisis para una corriente teórica en la que se incluyen cineastas como Lanzmann que apelan a la imposibilidad de representar lo inefable. Pero al tiempo Didi-Huberman sugiere que apelar a lo inimaginable niega cualquier opción de análisis y de conocimiento. Y si las imágenes arden, es necesario quemarse con ellas. Cuando aquellos Sonderkommando en el verano de 1941 realizaron y extrajeron cuatro fotografías que revelaban el horror de los campos y las cámaras de gas lo hicieron de forma urgente, de forma abrasiva, y ese es en parte el poder de la imagen. Los encuadres torcidos, la poca nitidez, la textura imprecisa de las fotografías habla, en su valor signifiante, del acontecimiento. Y es en este terreno que el análisis de Didi-Huberman se profundiza.

El anclaje de la imagen con lo ocurrido. Las estrategias para acercarse a esta relación han sido expuestas a lo largo de estas páginas y como ha podido analizarse no siempre buscando una relación de interpelación.

Estrategias de shock, pedagogías del horror, voyeurismo, apelación a la emoción inmediata, ausencia de imagen en la imagen... todas ellas sortean en mayor o menor medida la cuestión de la representación. Después de más de siete décadas, lo cierto es que la iconografía

fotográfica y cinematográfica creada es ingente y continúa generando dudas, reflexiones y necesidad de comprensión.

Comenzábamos esta investigación desde el presente, desde playas y mares por todos conocidos donde se está produciendo un nuevo horror. Sin embargo, un estado de posmodernidad permanente enriquecido por un determinismo tecnológico que se infiere como imprescindible está desplazando la posibilidad de quemarse con la producción de la imagen para simplemente consumirla como una experiencia.

Y probablemente, de nuevo, se nos juzgará.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J., (1997) *El ojo interminable*, barcelona: Paidós.
- BAZIN, A., (2006), *Qué es el cine*, Madrid: Rialp.
- BENAVENTE, F. (2005), “La(s) pista(s) del Oeste. Itinerario del héroe trágico a través de Shane” en *Revista Formats*, nº 4, Barcelona, Pompeu Fabra.
- DIDI-HUBERMAN, G., (2013), *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- FAROCKI, H., (2014), *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, La Caja Negra.
- GUTMAN, I., (2003), *Holocausto y memoria*. Israel: Yad Vashem.
- LANZMANN, C., (2000), *Alguien vivo pasa*, Madrid, Arena Libros.
- RODRIGUEZ, A., (2015), *Espejos en Auschwitz*, Santander, Shangrila.
- ROIG, M., (2001), *Els catalans als camps nazis*. Barcelona: Ed. 62.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V., (2009), “Sombras de guerra: las imágenes cinematográficas de la Shoah”, en *Revista Historia Social*, nº 63, Valencia.
- VILLAIN, D., (1997), *El encuadre cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- VINYES, M., (2015), *Usos i abusos de la imatge en l'univers audiovisual de la Shoah*, Girona, Càtedra Walter Benjamin-Universitat de Girona.

FILMOGRAFÍA

- BLAKE, T. (director). (2001). *La zona gris* [película]. EEUU: Millenium Films.
- GOLD, J. (director). (1987). *La escapada de Sobibor* [película]. Reino Unido: Zenith Entertainment/Columbia Broadcasting System (CBS).
- FAURE, B. (productor), Lanzmann, Cl. (director). (1985). *Shoah* [documental]. Francia: Ministère de la Culture de la Republique Française.
- HERNANDO, C. (prod.y director). (2012). *El violinista de Auschwitz* [documental]. España: Carlos Hernando producciones.
- NEMES, L. (director). (2015). *El hijo de Saúl* [película]. Hungría: Laokoon Filmgroup.
- PORTA, O. (productor), Soler, Ll. (director). (2000). *Francesc Boix un fotógrafo en el infierno* [documental]. España: Producciones Oriol Porta.
- REES, L., TATGE, C. (directores). (2005). *Auschwitz: Los nazis y la Solución final* [documental]. Reino Unidos: BBC.
- SPIELBERG, ST. (director). (1993). *La lista de Schindler* [película]. EEUU: Universal Pictures.

WEBS

- Museo de Auschwitz. Disponible en: <http://auschwitz.org/en/museum/news/>
- Yad Vashem. *El Holocausto*. Disponible en: <http://www.yadvashem.org/yv/es/>